

***La poesia in Italia prima di Dante.* Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica – Università degli Studi di Roma Tre (10-12 giugno 2015), a cura di Franco Suitner, Ravenna, Longo Editore, 2017 («Il portico. Biblioteca di lettere e arti», 172); 286 pp. ISBN 978-88-8063-958-9.**

La poesia in Italia prima di Dante è il titolo scelto per il Colloquio Internazionale di Italianistica svoltosi tra il 10 e il 12 giugno 2015 e, di conseguenza, per il volume edito per Longo Editore di Ravenna che ora ne raccoglie gli atti. Per usare le parole del suo curatore Franco Suitner, il volume, che raccoglie in tutto diciannove saggi preceduti da una breve presentazione, si propone come «un'occasione di ripensamento e di discussione di alcuni importanti problemi posti dalla lirica italiana delle Origini» e tenta di rimediare a una lamentata carenza di attenzione nei confronti del periodo storico-letterario predantesco.

Il titolo scelto, che assume Dante come *terminus ante quem* delle proprie analisi, risolve nella sua genericità il problema di quale etichetta attribuire soprattutto alla generazione di rimatori toscani tra la Scuola Siciliana e lo Stilnovo: la maggioranza degli studi inseriti nel volume infatti si occupa di quei poeti che si è soliti qualificare con la formula di «Siculo-Toscani» (etichetta che Luciano Rossi, nell'einaudiana *Antologia delle poesie italiane (Duecento)* diretta da C. Segre e C. Ossola, definì un «*monstrum terminologico*»). Questo problema nomenclatorio che da decenni interessa la storiografia letteraria italiana – fino alla recente proposta degli editori dei tre volumi mondadoriani *I poeti della Scuola Siciliana* di distinguere «Siculo-toscani» e «Toscano-siculi» (ma rispetto a questa proposta nominalistica Paolo Gresti ha avanzato assai condivisibili riserve nella sua recensione dei volumi in «Vox Romanica», 2009 (68), pp. 245-247) – viene qui aggirato adottando una formula ampia che permette di raggruppare, accanto ai numerosi saggi sui rimatori toscani di transizione (Bona- giunta, Monte Andrea, Dante da Maiano, Panuccio del Bagno, Guittone), alcuni interventi sugli Stilnovisti, su Jacopone e su 'poeti giocosi' (anche questa etichetta presenta qualche problematicità) come Folgore da San Gimignano e Cenne da la Chitarra. In effetti, senza enfatizzare troppo i meriti di una storiografia di stampo idealistico che vede in Dante il compimento di un percorso storico-letterario a tappe successive (lettura giustificata da Dante stesso nel *De vulgari eloquentia*), l'etichetta *prima di Dante*, che certo comporta un appiattimento un po' grossolano dell'eterogeneità del periodo storico in oggetto, ha se non altro i pregi della comodità e dell'ecumenismo.

Per facilitare l'esposizione dei contenuti del volume, i diciannove saggi,

che sono pubblicati nello stesso ordine previsto dal programma del Colloquio, possono essere raggruppati in cinque tipologie.

Il primo e più esteso raggruppamento annovera i sei interventi che si prefiggono di tracciare un profilo di singoli rimatori. Si tratta di saggi redatti in alcuni casi da studiosi che a questi poeti hanno dedicato o stanno dedicando le proprie fatiche editoriali. È il caso innanzitutto dello studio – che apre il volume – di Aldo Menichetti dal titolo *Bonagiunta e dintorni* (pp. 9-14). Nel saggio Menichetti, dopo aver puntualizzato gli estremi cronologici probabili della biografia di Bonagiunta, ipotizza che la refrattarietà dello stile *leu* di quest'ultimo nei confronti di Guittone e del guittonismo sia da imputare principalmente a ragioni anagrafiche: essendo infatti il lucchese più vecchio di una quindicina d'anni dell'aretino, sarebbe stato difficile che il minore d'età fosse preso a modello dal maggiore. Menichetti prosegue dando una definizione più precisa e ristretta di guittonismo rispetto al senso esteso con cui spesso si trova usato il concetto: il guittonismo, secondo lo studioso, consiste primariamente in una «predilezione per l'*ordo artificialis*» (p. 11) nello sviluppo sintattico che rende oscuro il dettato. Secondo Menichetti, senza qualificare Bonagiunta come una specie di caposcuola, è possibile tuttavia considerare guittonismo e bonagiuntismo come «due poli d'attrazione stilistici» (p. 11). Infine nel saggio si valorizza il ruolo rivestito da Bonagiunta nello stimolare la produzione lirica non-amorosa di molti siculo-toscani lontani dal modello guittoniano.

Nell'intervento di Marco Berisso, intitolato «*Secondo il corso del mondo mess'ò 'n rima!*». *Le canzoni socio-economiche di Monte Andrea* (pp. 49-64), si prendono in considerazione quattro canzoni montiane di argomento, per dir così, socio-economico, contenute nel Vaticano lat. 3793: *Più soferir non posso*, *Tanto m'abonda*, *Aimè lasso* e *Ancor di dire*. Berisso parte considerando la lettera III di Guittone a Monte Andrea e segnalandone il rapporto diretto con la canzone *Più soferir non posso*. Quindi fa alcune ipotesi intorno all'identificazione del *Fornaino* che figura come destinatario della canzone montiana insieme con Monaldo da Sofena concludendo che la soluzione più economica è ipotizzare che si tratti di «un personaggio a noi altrimenti ignoto» (p. 53). Monte sostiene nella sua canzone il tema della «totale indipendenza tra rilevanza sociale e virtù» (p. 55); dal canto suo Guittone, nella sua lettera, gli risponde difendendo *scienza e virtù* come unico vero *bono* e spostando il discorso dal piano sociale a quello individuale. A parere di Berisso la seconda canzone della sequenza, *Tanto m'abonda*, che ha per tema l'avidità di denaro, deve essere interpretata alla luce del dibattito citato tra Monte e Guittone. Lo studioso sostiene quindi che la sequenza di V «riproduca una successione

probabilmente già d'autore» (p. 61) e che si tratterebbe insomma di un piccolo «quaderno di canzoni» (p. 64). Tale ipotesi è corroborata da ulteriori dati: non solo nei corrispondenti delle canzoni (Monaldo, Chiaro, Pallamidesse) si può individuare una sorta di simmetria, ma vi sono anche dati metrici che suggeriscono l'apparentamento dei quattro componenti della serie. Quanto alle ultime due canzoni Berisso segnala poi la vicinanza tematica con le prime due. Infine, riflettendo sul fatto che i destinatari dei testi sono tutti poeti, si conclude sostenendo che Monte abbia voluto ricercare, più che un dialogo, uno scontro con il suo ambiente letterario a proposito di un tema (l'importanza della ricchezza materiale) che si prestava sì a «retoriche variazioni morali» ma non a un'analisi «concretamente socio-economica» (p. 64).

Il saggio di Pasquale Stoppelli (*Per un nuovo profilo di Dante da Maiano*, pp. 65-74) prende le mosse da una ricognizione dello stato degli studi sul maianese che evidenzia due acquisizioni fondamentali della critica: da un lato una tradizione manoscritta anomala (il poeta è assente per esempio in V), dall'altro una tecnica versificatoria che utilizza in modo assai esteso «materiali di riporto» (p. 67) da altri poeti. Secondo Stoppelli la critica che si è occupata di Dante da Maiano non ha dato però sufficiente risalto al lato beffardo e dissacrante del rimatore che emerge dal sonetto *Di ciò che stato sei dimandatore* responsivo di *A ciascun'alma presa e gentil core*: secondo lo studioso potrebbe trattarsi non di una vera risposta a Dante ma di «uno scherzo, un esercizio privato, insomma una risposta *ex post*» (p. 69). Stoppelli prosegue sostenendo (come già aveva fatto per la cosiddetta tenzone del «Duol d'amore») che il sonetto dantesco *Savere e cortesia, ingegno e arte* in risposta ad *Amor mi fa sì fedelmente amare* del maianese potrebbe essere in realtà opera di quest'ultimo (la citazione del *Roman de Flamenca* che si trova in *Savere e cortesia* risulta in effetti piuttosto sospetta giacché non è altrimenti noto che l'Alighieri conoscesse il romanzo occitanico). Allo stesso modo la risposta dantesca *Savete giudicar vostra ragione* alla proposta di Dante da Maiano *Provedi saggio ad esta visione* potrebbe essere da attribuire a quest'ultimo per ragioni stilistiche. Dante da Maiano sarebbe pertanto autore delle proposte e delle risposte e saremmo di fronte a tenzoni fittizie. D'altronde di Dante da Maiano si conosce almeno una tenzone fittizia certa con la Monna Nina. La proposta dello studioso di togliere al Dante maggiore i testi in tenzone col maianese ben si accorda con l'ipotesi, da lui avanzata altrove, che quest'ultimo sia l'autore del *Detto d'amore* e del *Fiore*.

Nicola Panizza, che ha in preparazione una nuova edizione integrale di Panuccio del Bagno, sviluppa nel suo intervento, dal titolo *Panuccio del*

Bagno nella Pisa di Ugolino (1284-1288), pp. 75-84), alcune considerazioni intorno all'immagine e alla condotta politica del conte Ugolino della Gherardesca così come emergono dalla canzone di Panuccio *La dolorosa noia* conservata unicamente nel canzoniere Laurenziano Redi 9 (L95). Secondo Panizza la denuncia del malgoverno pisano messa a tema nella canzone può essere correttamente compresa solo situando il testo negli anni della battaglia della Meloria e della signoria ugoliniana: il componimento deve dunque essere riferito al medesimo contesto delle sezioni antologiche pisane di L – studiate da Lino Leonardi – in cui si fa riferimento a un periodo di lontananza da Pisa e di prigionia. Panizza segnala che in realtà già Claude Fauriel, seppur incidentalmente, aveva collocato la canzone negli anni di governo di Ugolino. Il saggio si conclude denunciando che la scorretta identificazione del rimatore con «l'omonimo e più anziano membro della famiglia *de Balneo*» (p. 81) aveva portato Franca Brambilla Ageno a escludere che si potessero trovare in *La dolorosa noia* allusioni alla signoria di Ugolino; la studiosa infatti riteneva che Panuccio fosse morto prima di quegli anni. La nuova identificazione del rimatore nel Panuccio più giovane, morto entro il 1307, permette di spiegare le allusioni presenti nel testo con il riferimento agli anni di Ugolino.

Si concentra su Iacopone il saggio di Franco Suitner dal titolo *Per Iacopone, tra biografia e mistica* (pp. 219-236). L'intervento affronta il problema del rapporto che Iacopone intrattenne con il cosiddetto movimento del Libero Spirito (o dello Spirito di Libertà), un'eresia con cui il poeta venne a contatto. Suitner sottolinea come in alcune laude di Iacopone si alluda chiaramente al Libero Spirito e sostiene che alcune di queste siano state scritte esplicitamente contro questo movimento. È il caso ad esempio della lauda 46 a cui devono essere associate le laudi 66 e 51. Si trovano tuttavia nel *corpus* iacoponico anche laude (come la 36) che sembrano influenzate da alcune tesi del Libero Spirito: secondo lo studioso le due tipologie di laude (contro il Libero Spirito o influenzate da esso) potrebbero appartenere a «due momenti diversi della vita del poeta di Todi» (p. 226). In un primo momento il poeta subì l'influsso del movimento senza la consapevolezza del suo carattere eterodosso; in seguito, una volta presa coscienza della pericolosità del Libero Spirito, «prese decisamente partito contro queste idee» (p. 226). Concludendo le sue riflessioni l'autore accenna anche al problema del rapporto fra Iacopone e il *Miroir des simples âmes* di Margherita Porete: secondo Suitner le affinità che si riscontrano tra i due testi sono dovute «al fatto che i due autori fanno riferimento in alcuni casi a un retroterra di pensiero comune» (p. 231).

L'ultimo intervento di questo primo raggruppamento di saggi è quello

di Nicolino Applauso: *Folgore da San Gimignano e la parodia di Cenne: intrighi politici e poetici (con nuovi dati biografici)*, (pp. 237-255). Lo studio di Applauso «introduce una nuova proposta interpretativa di matrice storica dei sonetti dei mesi di Folgore e della parodia di Cenne della Chitarra» (p. 238) soprattutto a partire da nuovi dati documentari. Dopo aver ripercorso i contenuti dei cinque documenti che riportano il nome di Folgore consentendo di tracciarne un profilo cronologico e sociale, lo studioso presenta infatti tre nuovi testimoni: uno del 1308 che riferisce della partecipazione del rimatore alla guerra tra San Gimignano e Volterra e due del 1312 che attestano la sua presenza nel contingente di San Gimignano mandato in soccorso in due occasioni a Firenze durante l'assedio di Enrico VII di Lussemburgo. «I tre nuovi testimoni documentano l'importante coinvolgimento di Folgore a sostegno della causa guelfa» (p. 242). Alla luce di queste nuove acquisizioni Applauso ipotizza che il riferimento alla guerra di Volterra potrebbe essere un dato utile all'interpretazione della corona di Folgore: la poesia del sangimignanese deve essere letta come un atto di propaganda «per dichiarare la propria appartenenza alla causa guelfa» (p. 243). È significativo che molti dei nomi della brigata citati dal poeta appaiano menzionati insieme a lui nel *Libro delle spese di guerra contro Volterra* del 1308. In questo contesto anche la parodia di Cenne «può assumere una valenza politica» (p. 244); del resto San Gimignano e Arezzo (patria di Cenne) nel 1312 erano in conflitto. Anche su Cenne Applauso presenta un nuovo testimone del 1334 (anno della morte del rimatore) che in particolare ci permette di sapere che il poeta ebbe quattro figli tra cui un frate francescano. Questo dato sembra importante perché potrebbe far supporre che il giullare aretino «fosse in qualche modo associato biograficamente a un ordine religioso» (pp. 252-253): laddove dunque nella parodia di Cenne vi sono richiami ai valori della povertà e della semplicità evangelica si potrebbe leggere una reazione all'anticlericalismo mostrato dai sangimignanesi nel 1290, a seguito della guerra contro Pisa (di cui si troverebbe traccia nei vv. 12-14 del sonetto III di Folgore). In conclusione lo studioso argomenta che la recente scoperta di due nuovi testimoni della corona dei mesi di Folgore, che ne certificano la circolazione in altre aree geografiche, potrebbe rafforzare l'ipotesi della sua valenza politica: l'opera del sangimignanese sarebbe «da associare al prestigio guelfo in Toscana» (p. 254) mentre la parodia di Cenne si configurerebbe come anti-guelfa. In definitiva, «il Folgore politicamente impegnato delle invettive politiche» (p. 255) può rispecchiarsi anche nella sua corona dei mesi. A p. 246 è inserita una riproduzione del documento Archivio Capitolare d'Arezzo, Protocollo di Feo Ridolfi ad anno 1320-23, c.

131r (fig. 1) a proposito di Cenne, mentre a p. 248 è riprodotto il documento Archivio Storico Comunale di San Gimignano, Reg. 90, c. 25r (fig. 2) a proposito di Folgore.

La seconda categoria di interventi che si può individuare è quella dei saggi (in tutto tre) dedicati a Guittone, rimatore a cui giustamente è riservata un'attenzione particolare trattandosi – com'è noto – della personalità poetica più importante prima di Dante. Il saggio di Giuseppe Crimi, *Immagini e metafore oscure in epigoni di Guittone* (pp. 85-100), più che dell'Aretino in realtà si occupa di «alcuni versi di poeti guittoniani nei quali è rimasta impigliata l'attenzione dello scrivente» (p. 85). A proposito dell'aggettivo *morganata* nel primo verso del sonetto di Dante da Maiano *Viso mirabil, gola morganata* Crimi accumula una serie di tessere testuali tratte soprattutto dalla letteratura francese medievale volte a confermare l'interpretazione del termine proposta da Franca Brambilla Ageno che lo intendeva nel senso di 'perlacea'. Tra i diversi brevi rilievi sviluppati da Crimi spiccano le riflessioni intorno all'immagine del mantice d'amore contenuta ai vv. 70-71 della canzone *Poi che mia vogl[i]a varcha* di Panuccio: secondo lo studioso per questa immagine il rimatore potrebbe avere tenuto presente «il passo di una lettera di Guittone [la XIX] in cui il mantice è associato a un altro concetto astratto legato al vento, la superbia» (p. 93). Quindi si passa a considerare «l'immaginario vegetale» (p. 93) che affiora tra i testi di Panuccio e si considera in particolare la metafora del loglio che si ritrova ai versi finali della canzone *La dolorosa noia*: Crimi accosta i versi interessati di Panuccio al sonetto di Guittone *O tu, om de Bologna, sguarda e sente* e ai raffronti testuali già proposti suggerisce di aggiungere il confronto con passi di Domenico Cavalca, Guillaume Pérault e Pier Damiani. Infine si conclude sull'immagine da bestiario dell'*invenenato scorpo* che si ritrova nel sonetto di Tomaso da Faenza (*Amoroso voler m'ave commosso*) in tenzone con Monte Andrea. Crimi suggerisce che l'immagine faccia riferimento a una «simbologia puntuale che in futuro dovrà essere considerata per l'interpretazione dei versi di Tommaso» (p. 100). Dal canto suo Fabio Sangiovanni, nel commento a questo sonetto della sua recente edizione delle *Rime* di Tomaso da Faenza, più che associare l'immagine dello scorpione a quella della donna come suggerisce Crimi, spiega che «il riferimento è alla conclamata amaritudine conferita ai poteri d'Amore» (come altrove in Tomaso) e propone un confronto con le «teorie tardo-latine sul veleno dello scorpione» (Tomaso da Faenza, *Rime*, a cura di Fabio Sangiovanni, Ravenna, Longo Editore, 2016, p. 86).

Il secondo intervento di argomento guittoniano è quello di Giorgio Inglese dal titolo *Due canzoni "politiche" di Guittone* (pp. 101-114). Inglese

si occupa di *Gente noioza e villana* e *Ai lasso! or è stagion de doler tanto* e ne pubblica i testi in appendice al suo saggio seguendo per entrambe L come testo-base. Quanto a *Gente noioza* si propende per una datazione “alta”, precedente il 1258, sulla base di un acuto rilievo sul v. 66 per cui i due manoscritti che tramandano la canzone presentano lezioni divergenti: *dal prence* (L) e *dal re* (V). Secondo Inglese la forma corretta è *prence*, riferita a Manfredi prima che questi diventasse re (l’11 agosto 1258); il copista di V avrebbe dunque aggiornato successivamente il titolo in *re*. Tale ipotesi di datazione si accorda con un’analisi contenutistica del componimento che rivela «un’articolazione del tema etico-politico meno definita rispetto alle prese di posizione guittoniane successive al 1260» (p. 102). Alla luce di questa datazione si può ritenere che la *guerra* cui fa riferimento il testo sia quella del 1249 tra le fazioni dei Bòstoli e dei Tarlati. Quanto invece a *Ai lasso! or è stagion* «si può essere tentati di ricavare un *terminus ante quem* dal verso 82, dove si dice, ironicamente, che “il Conte Rosso ha Maremma e ’l paiese”», ma i dati e le date sono troppo incerti per cercare di trarne conclusioni affidabili. Si affronta infine la questione del rapporto tra *Ai lasso! or è stagion* e la lettera XIX di Guittone agli *Infatuati miseri fiorentini*. Le affinità tra la canzone e la lettera sono note e portano a pensare che la lettera non debba essere sottratta dal contesto “dopo Montaperti” (è probabilmente da datare ben prima del 1266). Ma altrettanto notevoli sono le differenze tra i due testi. Secondo Inglese fra la canzone e la lettera «Guittone sembra passare da una posizione guelfo-popolare “militante” a una posizione etico-politica che si pretende *super partes*». Questa lettura spiegherebbe la differenza delle rubriche del codice Laurenziano che attribuisce la canzone a G[uittone] *d’Aresso* e la lettera a F[rate] G[uittone]. Inglese conclude quindi che l’adesione del poeta all’ordine dei Gaudenti potrebbe essere spostata fra l’autunno del 1261 e il 1263 o 1264 piuttosto che al 1265, data che si è soliti indicare. Infine, quanto all’appendice, nonostante il predicato «carattere parziale» (p. 101) del testo critico pubblicato, alcune delle proposte alternative a Contini avanzate da Inglese sono innovative e certamente da accogliere: per esempio, al v. 84 di *Ai lasso! or è stagion*, la lezione *tem’ora ’l pisano* è sicuramente preferibile alla continiana *temor ha ’l pisano*; al v. 85 infatti è presente un *che* da legare proprio al verbo *temere* del verso precedente.

L’ultimo intervento di argomento guittoniano è il saggio di Silvia Finazzi, *Il Guittone morale delle lettere in versi* (pp. 155-170). La studiosa parte dal presupposto che non è possibile tracciare un confine netto nella produzione epistolare di Guittone tra lettere in versi e in prosa. Nel saggio in particolare ci si occupa di dieci testi: due epistole (la XXVI e la XXXVI) che «presentano

una struttura intermedia di prosa + componimento» (p. 156) e altre otto esclusivamente in versi (VI, VII, XI, XII, XV, XVII, XXXI). Ad eccezione dell'epistola XI si tratta in tutti i casi di lettere di frate Guittone. L'autrice sceglie quindi di concentrarsi su uno specifico lemma-chiave nella produzione dell'Aretino, l'avverbio *promente*, che ricorre in diverse canzoni, nella lettera VII in versi e in due lettere in prosa (XXVII e XXXIII), in tutti i casi con uno statuto semantico «eminentemente morale» (p. 162). L'ultima parte dell'intervento si concentra poi sulla cosiddetta *Epistola bella* (conservata nel solo ms. Conventi Soppressi 122 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), un'epistola morale pseudo-guittoniana in prosa accompagnata da un sonetto e da quella che sembrerebbe una stanza isolata di canzone. La studiosa, che dà un'edizione del testo della lettera e dei componimenti, si concentra in particolare su una *crux* al v. 10 del sonetto *Se in hom saver, né valor, né podere*: «un altro †sta marte la†una stagione | e poi fiere, engromisce un gran prochaccio». Avendo rigettato la lettura dei vv. 10-11 proposta congetturalmente da Francesco Meriano («un altro s'amartella una stagione | e poi fu[o]re en[d]e [n'] [e]scie un gran procaccio») la Finazzi lascia la questione del v. 10 aperta ma in compenso interpreta la lezione *engromiscie* del manoscritto (che Meriano leggeva erroneamente *engiemiscie*) come «variante della già rarissima forma *ingremire* per *inghermire*» (p. 167). Accogliendo quest'ultima proposta interpretativa si può tentare qui di sanare la *crux* nel modo seguente: «un altro sta martel a una stagione | e poi fiere e 'ngromisce un gran prochaccio». Il sintagma *a una stagione* infatti è attestato in italiano antico col significato di 'a un certo punto, a un certo momento'. Il verbo *fieri* d'altro canto si trova attestato proprio in riferimento a un *martel* nell'*Amorosa visione* di Boccaccio: «nelle sue man tenendo uno scarpello | con un martel, fierendo sopra 'l monte, | gran pezzi e grossi levando di quello» (canto 13, vv. 16-18). I versi saranno da intendere allora: 'un altro a un certo punto sta come un martello e poi colpisce e afferra un gran profitto'. Potrebbe trattarsi insomma dell'incrocio di due immagini: quella del rapace che si avventa sulla preda (così sembra suggerire Silvia Finazzi e del resto nei versi precedenti si parla di uomini a cui *son misse l'ale*) e quella del martello pronto ad abbattersi su un qualche materiale guadagnandone un pezzo. Si noti che l'immagine del martello, anche se non esattamente in questo senso, è attestata altrove nella lirica, ad esempio in Monte Andrea e in Iacopone. La presenza del *martel* infine sembra concordare dal punto di vista figurativo con quella del *laccio* nel verso precedente ed esprime bene in versi quanto si dice nel testo dell'epistola: «vedemo l'uno ghuadagniare e l'altro perdere». Si prenda ovviamente la *divinatio* come tale: è per sua natura rischiosa, ma in fondo

non troppo onerosa e forse colpisce nel segno. L'autrice conclude l'intervento accennando alla questione attributiva: allo stato attuale non esistono «elementi probanti tali da poter ascrivere questa "epistola bella" a Guittone», tuttavia essa si presenta come «ben guittoniana» (p. 169) da un punto di vista stilistico. In coda al saggio, alle pp. 169-170, sono riportate due tavole con le riproduzioni delle carte che conservano l'*Epistola bella* (f. 3r e f. 4r).

Un terzo raggruppamento di interventi riguarda gli stilnovisti (tre saggi). Antonio Lanza propone un intervento dal titolo *Cavalcantismi dicotomici: il cavalcantismo edulcorato di Gianni Alfani e quello visionario di Dino Frescobaldi* (pp. 131-143). Dopo un breve accenno al dibattito sul canone dello Stilnovo, Lanza si concentra sul *corpus* poetico di Gianni Alfani, rimatore in cui, secondo lo studioso, la riproposizione di stilemi della lirica cavalcantiana si configura come «un'operazione di edulcorazione» (p. 133) volta ad attenuarne gli aspetti più tragici e drammatici. La tonalità elegiaca dell'Alfani «si estrinseca pienamente nella ballata» (p. 138), forma metrica in cui fu particolarmente versato. Nella seconda parte dell'intervento ci si concentra invece su Dino Frescobaldi che, all'opposto dell'Alfani, opera una «parossistica esasperazione» (p. 138) della maniera cavalcantiana. Nel sonetto *Donna dagli occhi tuoi par che si mova*, ad esempio, «Dino tende ad esasperare la figura della fanciulla malvagia, creando l'inedita [...] immagine della donna-lupa, creatura profondamente sadica» (p. 140). Lanza sottolinea anche che il vocabolo *paura* caratterizza tutta la produzione frescobaldiana. Infine, l'autore lamenta il fatto che nell'edizione delle rime di Frescobaldi curata da Brugnolo non compaia la canzone *Amore, i' veggio ben che tua virtute*, la quale, sebbene adespota nel Chigiano L VIII 305 e attribuita a Cino da Pistoia nel Trivulziano 1038, è certamente da attribuire a Dino per ragioni stilistiche.

Nel saggio di Sebastian Neumaister ci si concentra sul motivo della luce in Guido Guinizzelli (*La lezione della luce nelle poesie di Guido Guinizzelli*, pp. 145-154). Lo studioso sottolinea quanto è importante tenere presente la qualità metafisica della luce nella filosofia medievale per valutare la presenza della luce nelle poesie di Guinizzelli, «senza dubbio un prodotto dell'ambiente intellettuale di Bologna e dell'insegnamento nel suo Ateneo e nello studio dei domenicani ad esso legato» (p. 150). A proposito della canzone *Al cor gentil* Neumaister pone l'accento sul procedimento dialettico di Guinizzelli che presenta la superiorità del *cor gentil* rispetto alla nobiltà di sangue come un «fatto provato scientificamente» (p. 152) con esempi addotti dal mondo naturale non più, per usare le parole di Roncaglia, sul semplice «piano metaforico» (p. 154), ma a un livello

ormai metafisico.

Il terzo e ultimo intervento che concerne lo Stilnovo è quello di Luca Marcozzi intitolato *Stilnovisti ed elegia latina* (pp. 187-202). L'autore si interroga in particolare sulla presenza nella lirica delle Origini di citazioni delle opere elegiache di Ovidio e perviene alla conclusione che, sebbene la lirica prima di Dante sia «profondamente indebitata con il codice elegiaco» (p. 189), i riferimenti diretti all'elegia latina fanno parte di un «soggettario limitato, che viene continuamente riprodotto» (p. 190). Quindi Marcozzi passa a considerare i richiami a Ovidio presenti in particolare in tre tenzoni. In primo luogo si prende in considerazione il sonetto di corrispondenza inviato a Dante da Dante da Maiano *Amor mi fa sì fedelmente amare* in cui il Dante minore chiede al Dante maggiore un parere sugli insegnamenti di Ovidio contenuti nei *Remedia amoris*, che secondo il maianese sarebbero solo menzogne. Marcozzi non elude la tesi di Stoppelli che giudica lo scambio di componimenti come una tenzone fittizia interamente dovuta a Dante da Maiano, ma si limita ad affermare che il profilo culturale che emerge dal sonetto responsivo *Savere e cortesia* è «del tutto compatibile con la cultura dell'Alighieri» (p. 192). Lo studioso sottolinea la presenza consistente nella tenzone della metafora bellica e rileva come il tema della *pugna amoris* e della *militia amoris* siano tipici dell'elegia ovidiana. La seconda tenzone analizzata in cui compare il nome di Ovidio è quella tra Guido Cavalcanti e Guido Orlandi. Orlandi in particolare invita Cavalcanti a leggere Ovidio, autore che quest'ultimo sembrerebbe sdegnare. Il dibattito tra i due quindi, più che come un confronto sulla fenomenologia d'amore, «si configura come un dibattito letterario» sul «ruolo di Ovidio come *praeceptor amoris*» (p. 195). Marcozzi a questo punto fa un breve *excursus* sulla presenza del nome di Ovidio nella poesia trobadorica e afferma che «la pratica provenzale di citare Ovidio come autorità in tema amoroso non si riscontra in Italia fino [...] ai due casi che coinvolgono Dante e Guido Cavalcanti» (p. 196). Questa affermazione non è del tutto corretta se si considera che Ovidio è citato come autorità ad esempio nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* (ma, in effetti, più come fonte per la letteratura misogina che come *praeceptor amoris*). La terza tenzone infine è quella tra Cino da Pistoia e Onesto da Bologna: all'inizio del suo terzo sonetto Cino fa riferimento all'autorità di Ovidio «postulando una (mancata) lettura da parte del suo interlocutore» (p. 196). In questo modo anche Cino riconoscerebbe in Ovidio un punto di riferimento culturale condiviso. Le conclusioni che trae Marcozzi sono alquanto interessanti: secondo la sua ricostruzione solo con la generazione di Dante si cominciano a notare nella lirica delle Origini «i primi riferi-

menti che denotano una lettura e una conoscenza profonda e nuova delle opere elegiache» di Ovidio e non più quindi solo frutto della lettura di florilegi e compilazioni centonarie. Negli anni Ottanta del Duecento del resto si assistette a una rivoluzione educativa a Firenze che portò a un incremento della lettura dei classici che sfocerà poi, a inizio Trecento, nei molti volgarizzamenti toscani dell'*Ars* e dei *Remedia*. Questo atteggiamento nuovo degli stilnovisti verso l'elegia ovidiana è, secondo lo studioso, «già sulla via dell'umanesimo» (p. 202).

Un quarto manipolo di interventi riguarda varî temi e *topoi* della lirica predantesca e comprende in tutto quattro contributi. Il saggio di Gaia Gubbini, dal titolo *Immaginazione e malinconia, occhi "pieni di spiriti" e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini* (pp. 29-39), si occupa del concetto di *spirito* nella lirica alla luce delle dottrine medico-filosofiche medievali come la cosiddetta dottrina pneumatica secondo la quale «la vita fisica e intellettuale di un essere umano è governata da diversi spiriti che hanno compiti fra loro distinti» (p. 31). La studiosa si concentra sia sulla presenza degli spiriti sia sul ruolo del cuore «nella sua dimensione corporea» (p. 37) nella lirica delle Origini e accosta in particolare questi motivi alle nozioni mediche contenute in un'opera come il *Pantageni* di Costantino Africano, che possiamo supporre «fosse noto agli autori della Scuola siciliana» (p. 35).

Un altro contributo di carattere tematico è quello di Fabian Alfie, *La "donna taverna": la ballata delle due cognate ubriache* (pp. 41-48). L'autore si concentra sulla ballata *Pur bii del vin, comadre* trådita dai *Memoriali bolognesi*. In essa si esplica «l'ideologia medievale della taverna, *locus* simbolico dell'eccesso» (p. 43). Le due donne protagoniste della ballata incarnano il *topos* della "Donna Taverna" caratterizzata da degradazione fisica e morale. Alfie legge il testo alla luce della letteratura misogina che attraverso l'anti-femminismo manifesta il «dispregio del corpo e dei suoi appetiti» (p. 48). In coda all'articolo si riporta il testo della ballata oggetto di analisi.

«Io vo come colui ch'è fuor di vita». Un *topos* letterario del Duecento (pp. 115-129) è il titolo del saggio di Paolo Rigo che prende ispirazione dal nono verso del sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* di Cavalcanti. Rigo si interroga sulle «origini e la tradizione (non solo lirica) dell'immagine dell'uomo morto e vivo» (p. 115) a partire da una lettura dell'episodio di frate Alberigo nella *Commedia*. Anche se Curtius, a proposito di questo tema, indicava come possibile fonte di Dante il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, lo studioso ritiene più proficuo passare in rassegna diversi testi lirici in cui si rintraccia l'immagine e che potreb-

bero in qualche modo aver suggerito l'idea dantesca: innanzitutto *Le dolci rime d'amor ch'ì solia* di Dante stesso, ma è soprattutto a Cavalcanti che lo studioso rivolge le sue attenzioni (*Donna me prega* e il già citato sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*). Il tema, del resto, sembra avere dei precedenti in Onesto da Bologna, in Guittone (nel sonetto *Doglioso e lasso rimase 'l meo core*), nella poesia classica e nei siciliani. Rigo conclude quindi che «l'*imagery* è diffusa nel mondo lirico duecentesco e sebbene essa sia originalmente da ricondurre al mondo filosofico [...], nella lirica italiana predantesca godette di una sua autonomia, di una sua tradizione; e di quella stessa Cavalcanti fu un ottimo interprete» (p. 127).

Franziska Meier nel suo intervento dal titolo *Ser Giacomo Valente. La figura del "giurista-poeta" nella scuola siciliana: Giacomo da Lentini* (pp. 203-217) si interroga su come l'esercizio della professione giuridica da parte di diversi poeti della poesia del Duecento abbia lasciato tracce nei testi: già Contini del resto riconosceva una corrispondenza profonda tra giurisprudenza e retorica. La Meier nota che i tre canzonieri della lirica delle Origini «annotano i nomi dei poeti siciliani e il loro titolo professionale rispettivo, cioè messere o notaro, a margine» (p. 205). Sembrerebbe insomma «che importasse molto ai copisti conservare questa peculiarità, per non dire anomalia, tutta siciliana» (p. 205). La tesi della studiosa è che nel corso del Trecento però il legame tra giurisprudenza e poesia e la stessa figura del giurista-poeta abbiano perso «visibilmente il loro fascino» (p. 206). Per verificare questa ipotesi ci si concentra in particolare sulle «firme» del Notaro che nella poesia siciliana occorrono sempre in rima. La studiosa nota che solo una volta, in *Meravigliosamente*, Giacomo si presenta come notaro. La professione giuridica viene qui messa in primo piano per dare maggiore forza alla richiesta d'amore, eppure stupisce un po' non ritrovare altre occorrenze di questo tipo. Secondo Meier «l'occorrenza unica di questo tipo di auto-rappresentazione evidenzia un certo malessere e nutre il sospetto che in seguito Giacomo da Lentini abbia deciso di occultare le circostanze storiche della pratica poetica» (p. 213). È interessante che nella poesia anonima *Amor; non saccio a cui di voi mi chiami* l'autore si rivolga proprio al «Notaro Giacomo valente», riprendendone quindi la «firma», e che minacci la donna di screditarla raccontando proprio al Notaro del male che lei gli ha fatto, la cui autorità giuridica è quindi funzionale all'intento del testo. L'anonimo per altro riprende l'espressione «Giacomo valente» dalla tenzone tra Giacomo e l'Abate di Tivoli dove l'Abate si rivolge al notaro come «ser Giacomo valente». La studiosa si chiede come mai l'Abate ricordi la professione di Giacomo (attraverso il titolo *ser*) proprio in un sonetto, «cioè in un genere in cui Gia-

come da Lentini non insinuerebbe mai un'auto-firma» (p. 217): forse potrebbe trattarsi di una sorta di scherno. La conclusione dell'autrice comunque è che ai poeti siciliani non importava legare il loro nome alla qualifica professionale e, sebbene il giurista-poeta fosse una documentata realtà storica, non si può dire che lasciò una decisiva impronta a livello poetico.

L'ultimo gruppo di interventi che si può isolare è quello che comprende i due saggi di Paola Allegretti Gorni e di Marcello Ciccuto, entrambi orientati allo studio del rapporto tra poesia e arti figurative. Il saggio di Paola Allegretti Gorni si intitola *Poeti antichi italiani nelle carte del Palatino* (pp. 15-28) e sviluppa alcune riflessioni di carattere strutturale sul repertorio testuale e figurativo del canzoniere a partire dagli studi più recenti sul tema (in particolare quelli di Marco Berisso). La studiosa sottolinea due aspetti primari nella struttura del manoscritto: da un lato il posto anomalo occupato da Guittone la cui sezione presenta un «apparato iconografico specifico» (p. 15); dall'altro lato la «sorprendente cooptazione» (p. 16) di Dante Alighieri come autore di *Fresca rosa novella* (P126). Paola Allegretti insiste poi sul pregio delle decorazioni del codice e sulla sua preziosità che va di pari passo con un canone testuale che suggerisce la presenza di un allestitore che compì «un'operazione selettiva al più alto grado» (p. 17). La studiosa si concentra quindi su alcune costanti strutturali che fanno del manoscritto una collettanea per vari rispetti omogenea: la presenza di una miniatura raffigurante due amanti abbracciati ricorre, ad esempio, all'inizio (P9), alla metà (P35) e verso la fine (P61) della sezione alfabetica; sempre nella sezione alfabetica inoltre P presenta attribuzioni uniche e discordanti rispetto a quelle di V e di L; infine «i versi terminali delle tre sezioni codicologiche che raccolgono le tre tipologie metriche» (p. 21) menzionano in tutti e tre i casi la morte. In particolare, il sonetto di ser Pace che chiude tutta la raccolta con il tema del morire e con la presenza del rimante *pace*, firma dell'autore, potrebbe essere un ulteriore elemento per ipotizzare che nel rimatore si debba riconoscere proprio l'allestitore della raccolta (a questo proposito si segnala solamente che la dicitura «ser Pace notaio in Oltrarno», usata dalla Allegretti a p. 21, è arbitraria in quanto non fondata dal punto di vista documentario: secondo le proposte più recenti ser Pace potrebbe essere stato attivo a Bologna; non ci sono comunque prove che fosse notaio a Firenze). Si nota infine nella raccolta un'estrema «omogeneità tematico-metaforica» (p. 21). Nella seconda parte del suo intervento la studiosa, considerando che *verdura* è il rimante del verso terminale della ripresa della ballata *Fresca rosa novella*, elenca tutte le occorrenze sul piano figurativo di decorazioni ve-

getali (alberi variamente stilizzati) nel codice. Passando poi dal piano figurativo a quello testuale vengono elencati tutti i testi del Palatino consoni a *Fresca rosa novella* da un punto di vista stilistico. Questo puntuale lavoro di repertoriatura ha come fine il dimostrare che la presenza di *Fresca rosa novella* in P «non è dunque aneddótica» (p. 26). L'autrice si chiede infine il motivo dell'attribuzione del testo a Dante e esprime qualche perplessità sull'ipotesi comunemente avanzata che la rubrica «Dante d'Alighieri da Firenze» sia frutto di una riduzione erronea di una forma come «Guido a Dante d'Alighieri da Firenze». La studiosa afferma che «non si dovrebbe concludere troppo rapidamente» che l'erroneità della rubrica di P126 si spiega in quanto contestuale alla «trascrizione doppia, e quindi "erronea"» (p. 28) della ballata *La partença ke fo dolorosa* di Onesto da Bologna copiata due volte, a P125 e P127. La Allegretti sembrerebbe dunque velatamente proporre che l'attribuzione a Dante faccia sistema con altre presenze dantesche che si ritrovano nel manoscritto come ad esempio le tangenze lessicali tra *Inferno*, XIII e *Amando con fin core e con sperança* (P14), attribuita dal Palatino a Pier delle Vigne, o un elemento figurativo di fascino dantesco come la miniatura della D incipitaria dell'anonima *D'un amoroso foco*, dove si rappresenta un personaggio maschile nudo tra le fiamme che si ritroverà, ad esempio, cinquant'anni dopo nelle miniature di *Inferno*, XXVI. Si tratta però, come ammesso dalla stessa Allegretti, di semplici «suggerzioni operanti nei lettori della *Commedia*» (p. 23). La questione potrebbe essere approfondita, ma finora sembra più plausibile concludere che l'attribuzione erronea a Dante sia stata ereditata dal copista di P da un antigrafo che conteneva anche la versione lacunosa della ballata di Onesto (P125): doveva trattarsi dunque di un manoscritto poco affidabile. La versione della ballata di Onesto presente a P127 invece, come già ipotizzato da Daniela Ogno, deriverebbe da un modello diverso (D. Ogno, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418: l'esordio della ballata come genere letterario*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti. Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, p. 3n).

Più spostato sul *côté* figurativo e parzialmente estraneo alla prospettiva dell'intero volume è il saggio di Marcello Ciccuto, *Da Guittone all'Intelligenza. Poesia e immagini nel '200* (pp. 257-272). Ciccuto parte dalla considerazione che nella cosiddetta età gotica si registra nell'ambito della poesia un allargamento del mezzo verbale all'immagine: si comincia a ricorrere in buona sostanza a elementi extratestuali e figurativi complementari ai testi poetici. Questa prospettiva si nota in particolare nei guit-

toniani: «un guittoniano osservante come il notaio Terramagnino da Pisa» ad esempio dimostra di «aver maneggiato un manoscritto analogo al cosiddetto T» (p. 259). Nel Banco Rari 217, secondo Ciccuto, «l'immagine è diventata già solido complemento interpretativo della funzione testuale» (p. 259). Si registra per P la stessa «convincente espansione all'extratextualità della compattezza ermeneutica della scrittura» (p. 259) che si registra ad esempio per il canzoniere provenzale N. Casi interessanti di connubio tra immagine e scrittura si hanno nelle opere di carattere didattico: nel caso di Brunetto Latini ad esempio si nota un progressivo diffondersi di apparati illustrativi sempre più animati e sempre meno fissi (esemplare in tal senso il *Tesoretto* Laurenziano, ms. Strozzi 146). Questo stesso processo di maggiore animazione dell'immagine si riscontra anche nel caso del poemetto dell'*Intelligenza*. Sono in tutto tredici le riproduzioni di carte di manoscritti che corredano il saggio.

Infine, fa parte per sé stesso l'intervento di Armando Antonelli dal titolo *La riflessione sul volgare a Bologna nel Duecento* (pp. 171-185). Antonelli esordisce lamentando la «posizione secondaria» occupata negli studi odierni di storia letteraria dalla cultura volgare bolognese tra XIII e XIV secolo. Per questo la prima parte del suo saggio traccia in proposito uno *status quaestionis* corredato da utili e ricchi apparati bibliografici che consentono di farsi un'idea delle lacune bibliografiche più rilevanti su temi di sicuro interesse: sono poche ad esempio «le edizioni critiche dei *corpora* lirici dei poeti bolognesi» (p. 173), ma mancano anche, sul versante della storia della lingua, sondaggi linguistici su testi di carattere pratico dei secoli XIII-XIV. Assai utile in particolare, alle pp. 172-173, la nota bibliografica (nota 5) sugli studi più importanti dedicati a Onesto da Bologna. Nella seconda parte del saggio Antonelli si concentra sul giudizio di Dante sul volgare bolognese. Del bolognese Dante «riconosce il primato sui restanti volgari d'Italia» (p. 175) e cita nel *De vulgari* quattro poeti bolognesi. Lo studioso, interrogandosi sulle fonti che Dante ebbe tra le mani per ricostruire la fisionomia del volgare bolognese, discute della «raccolta perduta di rime bolognesi» (p. 177) ipotizzabile sulla base di *Dve*, I, 15, 6, probabilmente un «canzoniere di matrice municipale o regionale che annoverava accanto a Guinizzelli, Onesto, Guido Ghisilieri [...], Fabruzzo Lambertazzi» (p. 177). Nello studio del giudizio di Dante sul bolognese Antonelli individua uno scarto netto tra *De vulgari* e *Inferno*: se nel trattato al bolognese è conferita una sorta di «preminenza ontologica» (p. 176), nell'*Inferno*, attraverso la figura di Venetico vengono condannate sia la società che la parlata bolognesi. Nell'ultimo paragrafo dell'intervento, che s'intitola *La riflessione sul volgare a Bologna*, Antonelli nota che negli

esordi del *De vulgari* e del *Convivio* si possono cogliere riferimenti puntuali «a testi, a docenti, a tematiche» (p. 183) del *milieu* culturale laico bolognese del Duecento al punto che si può avanzare l'ipotesi che «le due opere dedicate al volgare trovino i loro lettori privilegiati a Bologna negli ambienti colti dei maestri dello *Studium*» (p. 184).

Alla luce di questa schedatura dei saggi de *La poesia in Italia prima di Dante* ci si può facilmente rendere conto dell'ampio spettro di contenuti e di approcci critici esplorato dal volume. Tuttavia, come visto, ancorché il titolo scelto per questa raccolta di contributi possa portare a pensare diversamente, l'unico settore che rimane trascurato da questo progetto editoriale è quello della poesia didattica del nord che si qualifica come un vero e proprio convitato di pietra: l'alta qualità degli interventi raccolti porta naturalmente il lettore interessato a rimpiangere l'assenza di una qualche analisi sui testi settentrionali, alcuni dei quali, in ottica predantesca, appaiono nell'atlante lirico italiano delle Origini decisamente incombenti.

Nicolò Premi
Università di Verona - EPHE (Paris)

A proposito di alcuni recenti contributi di linguistica romanza:

Paolo Gresti, *Introduzione alla linguistica romanza*, Bologna, Pàtron, 2016 («Storia e Testi. Dal Medioevo all'Europa moderna», 2); 235 pp. ISBN 978-88-555-3340-9.

Marcello Barbato, *Le lingue romanze. Profilo storico-comparativo*, Roma-Bari, Laterza, 2017 («Manuali Laterza», 357); XII + 178 pp. ISBN 978-88-593-0032-8.

Charmaine Lee, *Linguistica romanza*, Roma, Carocci, 2017² («Studi superiori», 1066); 194 pp. ISBN 978-88-430-8275-9.

*Nimic nu ne ajută mai mult să în Țelegem
melancolia decât o carte de gramatică.*
(E. Cioran, *Caiete II*. 1966-1968)

Nel corso dell'ultimo anno, nel panorama editoriale italiano si è assistito alla pubblicazione di tre contributi bibliografici di carattere manualistico